

SZANTAŻ TEORII

Agnieszka Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2014, s. 244.

W tekście proponuję zastanowić się nad wybranymi kwestiami podejmowanymi przez Agnieszkę Rejniak-Majewską w książce *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*. Autorka jest historykiem sztuki, pracownikiem Zakładu Estetyki na Uniwersytecie Łódzkim i od wielu lat zajmuje się sztuką i teorią modernizmu. Omawiana książka ukazała się w Łodzi w 2014 roku. Poniżej prezentuję treść dwóch rozdziałów tej pozycji, które wzbogacone są komentarzem.

Głównym zagadnieniem poruszonym przez autorkę *Pustego miejsca po krytyce...* jest różnorodność relacji, jakie zachodzą między teorią sztuki a samą sztuką (dziełem sztuki). Rozpoczynając analizę tego zagadnienia Rejniak przywołuje słowa Yve-Alain Bois, który w książce *Painting as Model*, pisze o nowoczesnym zjawisku „szantażu teorii” (zob. S. Rejniak-Majewska, s. 7)¹. Bois, jak słusznie pisze autorka, nie miał tu na myśli teorii sztuki w jej tradycyjnym rozumieniu. Zjawisko „szantażu teorii” nie popycha więc do odrzucenia teorii sztuki w ogóle, jednak zwraca uwagę na system, który restrykcyjnością ogranicza możliwość interpretowania i odczytania danego dzieła. Z naciskiem teorii i jej obezwładniającą siłą spotykamy się chyba wszyscy, jako odbiorcy sztuki współczesnej, w momencie, w którym uświadamiamy sobie, że teoria i język zaproponowane przez krytykę zdominowały nas w doświadczeniu estetycznym dzieła.

Bois odrzuca teorie restrykcyjne, gdyż nie służą one ugruntowaniu i przedstawieniu żadnego rodzaju wiedzy, a działają destrukcyjnie na wolność twórczą i żywotność sztuki. Restrykcyjność taka, jak pisze Rejniak-Majewska, charakterystyczna jest dla języków post-strukturalnych oraz dla krytyki ideologicznej, które tworzą coś w rodzaju „podręcznej skrzynki z narzędziami”, z której wydobywa się gotowy zestaw kategorii, reprodukując utrwalone schematy teoretyzacji i konceptualizacji (s. 7–8). W takiej ograniczonej i uproszczonej relacji odbiorcy ze sztuką słusznie widzieć można zagrożenie dla jej autentycznego i autonomicznego bycia. Bois, a za nim Rejniak-Majewska, postulują powrót do samego przedmiotu i do jego możliwie czystego doświadczenia. Tym sposobem może udać się przywrócić istotę sztuki, która tkwi wprawdzie w skonceptualizowanym przedmiocie, ale nie w teorii samej.

Wiele z analiz zebranych w książce *Puste miejsce po krytyce...* jest gestem sprzeciwu wobec estetyki lub jest próbą podważenia obecności transcendencji w estetyce, kwestionowaniem przedmiotu estetycznego i nową propozycją myślenia o przedmiotowości w sztuce, o tworzonych w jej ramach związkach tego, co zmysłowe, cielesne i tego, co jest jej znaczeniem (s. 10). A skąd tytuł książki? Jak pisze autorka, „tytuł *Puste miejsce po krytyce?* odnosi się przede wszystkim do [...] podkreślanej dziś utraty stabilnej pozycji i prerogatyw dyskursu komentującego sztukę i dążącego do jej wartościowania. Wskazuje on na brak adekwatnego miejsca i wspólnej, jednoczącej płaszczyzny, na której prowadzona byłaby tego rodzaju krytyka; mówi o osłabieniu jej autorytetu, rozmyciu instytucji oraz form gatunkowych, z jakimi dawniej była związana” (s. 14). Być może, jak sugeruje Rejniak-Majewska, jeśli sama sztuka stała się jakąś nową formą krytyki (czyli performatywnym badaniem społeczeństwa i kultury lub antropologią współczesności), to krytyka jako werbalny komentarz do niej nie jest już nam potrzebna? (s. 14).

JAKA TEORIA SZTUKI?

Mimo uwag powyższych, w książce nie znajdziemy krytyki teorii sztuki jako takiej – autorka zaznacza, że teoria współtworzy dzieła sztuki, ale zwraca też uwagę, że uwiedzenie przez teorię jest tak samo niebezpieczne, jak traktowanie sztuki wyłącznie z perspektywy antyteoretycznego doświadczenia estetycznego, czysto zmysłowego smaku i gustu. Autorce chodzi o zastanowienie się nad historią filozofii sztuki i po-

¹ Y-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge 1993, s. xi–xii.

czątkami jej teorii w nowoczesnym, dwudziestowiecznym wydaniu. I tu ważny głos zabrał Bruno Latour, który w eseju *What is Iconoclash? Or is there a World Beyond The Image Wars*² wskazuje, że teoria i namysł nad sztuką są potrzebne, jednak zachodzi wielka potrzeba uczynienia ich „bardziej kosztownymi”, wymagającymi wysiłku, refleksji, a także kompetencji intelektualnych, które nie mogą być zastąpione powielaną kalką pojęciową. Krytyka nowego post-strukturalistycznego języka zwrócona jest przeciwko „tanioci” i bezwartościowości prowadzonych nad sztuką dywagacji. Podążając za intuicją Latour i Rejniak-Majewskiej, możemy dołożyć tu jeszcze zarzut ilości produkowanych „kalkowych” wypowiedzi o sztuce, wypowiedzi, które – dla samego dzieła – lepiej byłoby, żeby nie powstały.

W wielu miejscach *Pustego miejsca po krytyce...* znajdujemy odtworzenie historycznych dyskusji i przypomnienie argumentów, jakie padały, gdy ustalała się obecna pozycja krytyki i estetyki. Jednym z teoretyków odrzucających transcendencję sztuki był Theodor Adorno, który podkreślał, że sztuka sama jest częścią rzeczywistości, którą krytykuje. Zdaniem Adorno, doświadczenie sztuki jest raczej sposobem ujawnienia się społecznych mechanizmów władzy, kodów symbolicznych lub ideologii (s. 17), niż formułowaniem faktycznych opinii o sztuce. Temu poglądowi próbuje dać opór Irit Rogoff, która rozszerza znacznie rozumienia i wartości sztuki, podkreślając, że chociaż dawne podziały na to, co artystyczne, naukowe i teoretyczne, straciły dzisiaj ważność, to krytyka nadal wiele mówi o sztuce, pod warunkiem, że potrafi powrócić do rzeczy samej i do jej indywidualnego doświadczenia.

REPRESYJNOŚĆ SZTUKI – ADORNO

Teorią Adorno autorka zajęła się osobno w rozdziale *Krytyka podmiotu i obrona dzieła. Dialektyka autonomii w estetyce Theodora W. Adorno*. Refleksje zawarte w rozdziale dotyczą nie tylko samej sztuki, ale również rozumienia podmiotowości i człowieka. Autorka zestawia spostrzeżenia filozofa w kreatywny i interesujący sposób, wydobywając z nich ciekawe konsekwencje. Mottem rozdziału są słowa Adorno, który w *Dialektyce Oświecenia* pisze: „Straszne rzeczy musiała ludzkość wyrządzić sama sobie, by stworzyć jażń, tożsamy, nastawiony na osiąganie celów, męski charakter człowieka, i coś z tej pracy powtarza się nadal w każdym dzieciństwie” (s. 47). Adorno przypomina wielokrotnie tezę o represyjnych źródłach powstania podmiotowości. Stworzenie samodzielnego, samoświadomego człowieka wymusza i zakłada przemoc na sobie samym; zakłada stłumienie w sobie tego, co Adorno nazywa w człowieku jego „wewnętrzną naturą”.

Celem, jaki stawia sobie Adorno, jest podważenie romantycznej koncepcji źródłowej i subiektywnej „przestrzeni wewnętrznej”. Jeśli poszukujemy w tej przestrzeni obiektywności i stałości, jesteśmy skazani na niepowodzenie, ponieważ owa wewnętrzność jest rodzajem historycznego więzienia, w którym istnieje wyłącznie pozór trwałości. Mimo tej krytyki, filozof konsekwentnie broni autonomii jednostki, tak jak broni autonomii dzieła sztuki w jego jednostkowym byciu. Rozwiązania, jakie proponuje Adorno, mają nie tylko charakter estetyczny (powiązany z dziełem sztuki), ale dotyczą

² B. Latour, *What is Iconoclash? Or is there a World Beyond The Image Wars* [w:] *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ed. by B. Latour, P. Weibel, Cambridge, 2002, s. 25, cyt. za: A. Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce?*, dz. cyt., s. 8.

całej rzeczywistości, angażując również problematykę ekspresji cierpienia, która pełni tu rolę przypomnienia „tego, co nieme” (s. 56), a co widoczne w sztuce.

Doświadczenie estetyczne rzeczywistości, dzieła i natury, pełni funkcję otwarcia na to, co minione, a co może być przypomniane z okresu „przedpodmiotowego”. W doświadczeniu estetycznym mamy kontakt z przestrzenią, w której możliwe jest odzyskanie przez podmiot dostępu do jego prawdziwej natury. Tak, jak dynamiczna jest natura, tak dzieło sztuki jest dynamicznym związkiem swoich elementów, które wchodzą z sobą w relacje i wzajemnie się zapośredniczają. Celnie zauważa Rejniak-Majewska, że taki powrót do natury jest jednocześnie powrotem do rzeczy, do dzieła sztuki i obaleniem fałszywej władzy języka, stojącej u podstaw jego restrykcyjności wobec sztuki. Tym samym doświadczenie estetyczne ma moc odwrócenia przemocy. Jednak proces taki może mieć również swoje drugie oblicze, ponieważ wyzwalając podmiot, dzieło staje się zamknięte, zakończone i wytworzone, staje się dziełem „dla podmiotu”.

FORMY DOMINACJI I PRZEMOCY

Różne formy sztuki w różnym stopniu pokazują i realizują dominację i przemoc. W szczególnie dużym stopniu czyni to sztuka klasyczna o czystej i wyznaczonej kanonem formie. Tu wcieleniem zasady panowania jest sama forma i wyraźne oddzielenie jej od przypadkowości świata natury. Adorno pisze: „Im forma jest czystsza, im wyższa jest autonomia dzieł, tym bardziej są one okrutne”³.

Do jakich przykładów sięga filozof? Adorno krytykuje szczególnie muzyczną twórczość Strawińskiego, pisze o dziele *Święto wiosny*, które ma opierać się przede wszystkim na bezpośredniej zmysłowej stymulacji, przy rezygnacji z formy rozumianej jako intencjonalne złożenie struktury wewnętrznej (s. 59). Czytamy: „Nie tylko temat *Święta wiosny*, jakim jest ofiarniczy rytuał, ale przede wszystkim jego warstwa muzyczna, z jej «prymitywnym» mechanicznym rytmem, oznacza zdaniem Adorna regresywne utożsamienie się z «barbarzyństwem», z kultem przyrodniczych mocy, które jednostkę każą złożyć w ofierze «na ołtarzu zbiorowości»” (s. 59). Dla Adorna dzieła Strawińskiego są odbiciem rytualnej przemocy.

W książce Rejniak-Majewskiej znajdujemy interpretację poglądów Adorna, z którymi autorka nie zgadza się w pełni, pisze, że: „pytanie, jaka sztuka zasługuje na miano refleksyjnej i krytycznej, nie znajduje [...] jasnego rozstrzygnięcia – Adornowska metoda «myślenia sprzecznościami» nie prowadzi w tej kwestii do czytelnego rozwiązania i nie daje jednoznacznych kryteriów. Powtarzane przezeń retoryczne zabiegi hiperbolizacji, mimetycznego upodobnienia i zwierciadlanych odwróceń świadczą raczej o upodobaniu do paradoksów” (s. 60).

„WYNALEZIENIE WOLNOŚCI” I PÓŻNA NOWOCZESNOŚĆ SZTUKI

Czy historia estetyki jest historią zdobywania wolności (przez sztukę, odbiorcę, artystę...)? Wiele wskazuje na to, że tak. W *Puste miejsce po krytyce...* przypomniane zostało pojęcie „wynalezienia wolności” filozofa Jeana Starobinskiego⁴. Agnieszka

³ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 93.

⁴ Por. J. Starobinsky, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2006.

Rejniak-Majewska w tym kontekście patrzy na dokonania Kanta i Schillera. Wnioski wydają się interesujące – powiązania między pojęciem „wynalezienia wolności” a estetyką Schillera widoczne są w użyciu „wolności w zjawisku”, zaś u Kanta w „wolnej grze intelektu i zmysłowości”. W sformułowaniach tych znaczącą wartość odgrywa uświadomienie wolności. Koncepcje Schillera i Kanta wprowadzają także dystans pomiędzy dziełem sztuki a artystą, właśnie w uświadomieniu wolności, pokazując przygodność dzieła i przyjemność związaną z nim, jako urzeczywistnieniem wolności (s. 21). Zestawiamy więc ze sobą pojęcia piękna i wolności, które w podobny sposób mogły realizować się w podmiocie. Nowa koncepcja piękna i wolności nie mówi dużo o jego sposobie działania, lecz przede wszystkim proponuje kulturze nowe podejście do samego podmiotu: wolność, podobnie jak piękno, było wynikiem wewnętrznej duchowej potrzeby. Stąd pięknem tłumaczyć można było walkę o wolność (także w sztuce).

Zagadnienie związku wartości estetycznych z etycznymi, poruszone przez autorkę książki nasuwa wiele różnych przemyśleń i wątpliwości. Autorka nie pokazuje tu, że sztuka posiada związki z etyką, lecz że estetyka od samego swojego początku miała bardzo silny związek z polityką. Za fasadą optymistycznego związku między pięknem a wolnością stać więc mogą liczne założenia o elitarności wolności. Można też pisać tu o zdarzającej się wolności (jako wydarzeniu, a nie trwałym stanie), ponieważ zakładając jej utożsamienie z pięknem, możemy wysunąć konsekwencje: wolność jak piękno wydarza się w człowieku i jest chwilowa. To potwierdzałyby słowa Herberta Marcusego, który twierdził, że w momencie utworzenia autonomicznej sfery artystycznej (oderwania sztuki od życia codziennego) „wartości takie jak człowieczeństwo, radość, prawda, solidarność zostają wyparte z rzeczywistego życia i zachowane w sztuce” (s. 25).

SZTUKA – TO, CO JEST WYTWOREM NAS SAMYCH

Mayer Schapiro przekonany był, że społeczne podstawy i funkcje sztuki nowocześniejszej są inne niż w czasach dawniejszych. Od momentu, kiedy artyści sami zaczęli zabierać głos w sprawach aktualnych i manifestować własne postawy, rola sztuki jako sfery publicznej wypowiedzi stała się jednym z niezbędnych czynników demokracji⁵. Począwszy od znakomitego polemicznego eseju *Nature of Abstract Art* (1937), Schapiro zwracał uwagę na społeczne podstawy artystycznych zjawisk: każda twórczość, zarówno przedstawiająca, jak i abstrakcyjna, jest świadectwem wolności ludzkiego umysłu w jego zdolności wyrażania nastrojów i ustanawiania odrębnego, formalnego porządku.

Ta teoria prezentuje sztukę jako obszar wolnego działania, na przekór współczesnej rzeczywistości zdominowanej przez ekonomię. W opozycji do bezosobowego charakteru przemysłowej produkcji, twórczość artystyczna staje się sferą dopuszczającą spontaniczność, osobistą identyfikację i zaangażowanie. Obrazy i rzeźby, pisał Schapiro, są „ostatnimi wykonanymi własnoręcznie, osobistymi przedmiotami w naszej kulturze. Niemal wszystko poza tym produkowane jest przemysłowo, masowo, w systemie podziału pracy. Niewielu ludzi ma szczęście tworzyć coś, co wyraża ich samych, co w całości jest wytworem ich umysłu i rąk” (s. 29).

⁵ M. Schapiro, *The Value of Modern Art (1948)* [w:] *Worldview in Painting – Art and Society. Selected Papers*, New York 1999, s. 153–154.

STRZEMIŃSKI

Tekst *Fizjologiczny materializm i humanizm widzenia. Historia oka według Strze-
mińskiego* odnosi się przede wszystkim do teoretycznych prac Władysława Strze-
mińskiego, ale również do jego działalności artystycznej. W pracach Strze-
mińskiego wyraźne są próby zobaczenia (ujawnienia?) samego procesu widzenia, szczególnie
w cyklu malarskim *Powidoki*. Dzieła te świadczą o centralnej roli, jaką kwestie wzro-
kowe zajmowały w jego badaniach.

Uwagi Strzezińskiego o widzeniu są wielce oryginalne, przeplatają się w nich
wątki filozoficzne, fizykalne, obserwacje historyczne oraz – w dużej mierze – socjo-
logiczne i kulturowe. Widzenie przedmiotów nie jest dla niego tym samym, co ich po-
strzeganie, w widzeniu realizuje się bowiem pewna płynność (s. 174), dynamika i dia-
lektyka. Pod tym kątem – sposobu widzenia – Strzeziński opisał najważniejsze nurty
artystyczne w historii sztuki, pisał o renesansie, o impresjonizmie i innych. „W *Teorii
widzenia* historia sztuki okazuje się zatem historią oka – opisem różnych «systemów
wzrokowych», które wpisane są w ramy dziejów powszechnych i ujęte z perspektywy
historii społecznej” (s. 177). Można nawet powiedzieć, że dla Strzezińskiego priory-
tetowe i pierwotne są zmiany dziejowe w sposobie widzenia, które dopiero tworzą ko-
lejne historyczne okresy sztuki (okresy zmieniającej się formy). Najogólniej, zdaniem
Strzezińskiego, historia pokazuje, że różne sposoby widzenia koncentrują się najpierw
na przedmiocie (tak wytyka się cel w postaci możliwie pełnego jego ujęcia), by w kolej-
nych wiekach rozwoju oddalić się od przedmiotu, wejść w wieloznaczność i skoncen-
tować się na drobiazgowych, subtelnych zjawiskach wzrokowych (np. w impresjoni-
zmie). Pomimo rozwoju, nie mówimy tu o postępie: z punktu widzenia dziejów, żaden
z systemów widzenia nie jest obiektywnie bardziej trafny lub bliższy prawdzie. Ponadto
dzieła posiadają utrwalone wewnętrzne zasady, których poznanie jest kluczem do ich
zrozumienia, a owe wewnętrzne zasady nie są czymś przypadkowym, lecz wynikają
z dialektycznych przeciwieństw zawartych w dziele, są jego aspektami indywidualnymi.
Historia malarstwa nie jest historią mimetyzmu lub historią prób ukazania przedmiotu,
lecz jest chwytniem zmieniających się zasad widzenia, malarstwo jest autorefleksyjne,
wydobywa zmieniające się uwarunkowania samego siebie.

U Strzezińskiego zmienia się oko (widzenie), ale również same formy widzenia,
stąd sztuka nie jest autonomiczną dziedziną formy świadomie kształtowanej na przekór
rzeczywistości, lecz jest rzeczywistością samą. Strzeziński nie rozważa problematyki
widzenia z perspektywy czysto artystycznej czy malarskiej, „oko Strzezińskiego” nie
jest wyłącznie teoretycznym tworem, czystym zamysłem – ciągle zachowuje ono sku-
pienie na zmysłowej powierzchni rzeczy, jest rozumiane jako organ fizyczny, podlega-
jący przede wszystkim prawom fizjologii.

Krytyczne spojrzenie na teorię Strzezińskiego jest szerokie, zachodzi w tej teorii –
jak twierdzi autorka – pewna niewspółmierność między samą problematyką rozwoju
widzenia a ogólną ramą dla historii powszechnej, czasem to silne powiązanie i termino-
logia marksistowska sprawiają wrażenie sztucznych i wymuszonych. Mowa jest prze-
cież u Strzezińskiego o walce klas, o siłach wytwórczych i gospodarce towarowej. Jed-
nak, czy prace te są pracami ideologicznymi? U Strzezińskiego znajdujemy ponadto
ambiwalencje i sprzeczności. Mimo że postuluje on powrót do humanizmu, to jednak,
w duchu behawiorystów, sugeruje możliwość wyłącznie przedmiotowego (niejako anty-
humanistycznego) ujęcia procesów widzenia. Ale, warto wspomnieć, behawioryzm

jest tu używany celowo, by uchronić się przed radykalnym subiektywizmem. Tak więc mimo behawioryzmu, w samej sztuce powinniśmy szukać elementów obiektywnych, a także kierować się, jak sam pisze w *Aspektach rzeczywistości*, zasadami „celowości, równowagi, organizacji i konstrukcji”. Rejniak-Majewska komentuje w myśl Strzeмиńskiego: „Dopiero [...] w praktycznym, zorganizowanym działaniu ukazuje się jego [tj. dzieła – W.R.] logiczna struktura, bez której skazane zostaje na powrót do stanu amorficznej materii, do pierwotnego bezładu”.

U Strzeмиńskiego nie znajdujemy też żadnych uwag dotyczących odkryć z dziedziny psychofizjologii percepcji i widzenia, które łączą się z wprowadzeniem nowych technik obrazowania, na przykład filmu i fotografii. Te braki robią wrażenie dużego niedopatrzenia w kontekście mocno eksponowanego malarstwa (będącego wyrazem „cielesnego widzenia” s. 192). Mowa tu nie tylko o filmie i fotografii, ale również wszelkich aspektach przyspieszającego i komplikującego się życia.

Jak do tej różnorodnej i niejednolitej teorii dopasować prace malarskie Strzeмиńskiego? Chociaż w swoich pismach artysta kładzie nacisk na racjonalność, jego prace znacznie wyrastają poza systemowe urzeczywistnienie autorskiej teorii widzenia. Widzimy to zarówno w abstrakcyjnych kompozycjach, jak i w pracach wyraźnie figuratywnych, dostrzegalna jest także – na co wskazuje Rejniak-Majewska – charakterystyczna płynność ruchu ręki, odzwierciedlająca płynność i dynamikę procesu widzenia.

Poza zaprezentowanymi powyżej zagadnieniami, w książce poruszany jest szereg ważnych dla sztuki kwestii, które zebrały się na następujące rozdziały: *Estetyczne iluzje wolności? O autonomii sztuki w dobie późnej nowoczesności*, *Krytyka podmiotu i obrotu dzieła. Dialektyka autonomii w estetyce Theodora W. Adorno*, *Obraz jako sytuacja – tragizm, podmiotowość i malarstwo według Barnetta Newmana*, *Ciężar doświadczenia i próżnia przestrzeni miejskiej. Tilted Arc Richarda Serry*, *Puste miejsce po kulturowych mandarynach. Krytyka sztuki i język teorii*, *Gra przemilczanego – muzealny demontaż Josepha Kosutha*, *Niesubordynacja faktów materialnych. Informe Bataille'a – praktyka wizualna, krytyka, estetyka*, *Fizjologiczny materializm i humanizm widzenia. Historia oka według Strzeмиńskiego*, oraz *Między konstrukcją a recyklingiem – o projektach typograficznych Kurta Schwittersa*.

WOJCIECH RUBIŚ
(Kraków)